

vahetudes see erinevus, mis on seotud publiku eelnevate teadmistega, lahustub ja lääne lugeja ei erine varsti enam kohalikust noorest kunsti huvilisest. Arvestades sedagi, et Ida-Euroopa kunsti põhjaliku käsitlusena on raamat esimene, pakub Piotrowski tegelikult igasugusele lugejale (hoolimata tema eelnevast taustast) midagi uut.

Kokkuvõttes lasub Piotrowski raamatu peamine empiiriline kaal säravatel võrdlustel kontseptuaalsetes kunstiga seotud küsimustes – mitte üksnes Ida-Euroopa riikide vahel, vaid ka võrdlustel Ida- ja Lääne-Euroopa vahel –, mis ongi autori modernistliku kaanonikriitika aluseks. Ning hoolimata sellest, et eesti kunsti Piotrowski ei puuduta, peaks tema raamat olema kohustuslik igale kunstiajaloo tudengile, kes Teise maailmasõja järgse perioodiga tegeleb. Võrdlused teiste Ida-Euroopa ühiskondade kunsti (aga ka tsensuuri) praktikatega pakuvad rikastavaid sissevaateid kohaliku kunstimaailma analüüsimiseks. Ning Balti kunstiajaloo kogemuse kirjutamisest ja vahendamisest võiks eelnevat silmas pidades saada oluline ning perspektiivikas uurimisteema, mis informeeriks Lääne-Euroopa kunstiajaloo kõrval nüüd ka Ida-Euroopa kunstiajalugu.

Kunstiajalugu: ruum, joon ja väli

Eesti kunsti ajalugu 5. 1900–1940.

Koost ja toim Mart Kalm. Tallinn:

Eesti Kunstiakadeemia,

SA Kultuurileht, 2010, 712 lk.

VIRVE SARAPIK

Möödunud aasta lõpus tuli trükist kuueosalise „Eesti kunsti ajaloo” viies köide: eelmisest mahukam ja raskem, kaanel kiiva vaatavad ja pilku varjavad Eduard Ole varaküpsed lapsed. Varaküpsus iseloomustab ka köites käsitletavat perioodi, mille vältel eesti kunst pidi sõna otseses mõttes astuma olematusest (või „talutarest”) iseseisva riigi täisverelise kultuurielu keskmesse. Raamatu ilmumise kui sündmuse tähtsust on raske alahinnata: köide võtab kokku perioodi uurijate pikaajalise töö ja kõik selle autorid on teinud seda parimal võimalikul viisil. Seega on vähemalt 20. sajandi esimese poole kunsti kohta midagi valmis saanud, selle kolmekilose raamatu kaante vahel kinni.

Ühtlasi on selge, et vähegi ammendava ülevaate kirjutamine pole kergete killast või on isegi võimatu ülesanne – vaevalt et leidub kõikide teemade jaoks pädevat spetsialisti – ning keskenduda saab kas mõnele osale, üldmuljele või näiteks kunstiajaloo kirjutamise kui sellise metodoloogiliste probleemidele. Neist kolmest on siinses vaates valitud keskmine võimalus.

Eesmärk

Erinevalt angloameerika traditsioonist on eesti kollektiivteoste sissejuhatused ja koostaja-toimetaja roll olnud alati tagaplaanil. Sissejuhatused ja saatesõnad on sageli pigem viimase kiiruga valminud kohustuslik ornament kui raamatu alustugi ja põhi-

mõtteliste hoiakute ning seisukohtade väljendus. Kunstiajaloo 5. köite sissejuhatus asetub kuhugi vahepeale – see ei ole pelgalt ühisteose algust tähistav märguanne, kuid samas libiseb kõrvale ka selge autoripositsiooni esitamisest. Sissejuhatus annab teada, et köite sisu kujunes pigem olemasolevaid kirjutajaid kui väga kavakindlat ja etteantud plaani pidi. Arvestades, et köide valmis enam kui kümne aasta jooksul, on paratamatu, et selle ajaga ei muutunud mitte ainuüksi varasem romantiline suhe n-ö Eesti aega ja kirjutajate tõekspidamised, vaid muutus rahvusvahelisel tasemel ka kunstiajalugu kui distsipliin ning selle uurimisparadigmad. Küllap sellest ka mõneti ebalev, kohati isegi vabandav hoiak ja püüid jääda kuhugi neutraalsesse vahetsooni.

Selgematest seisukohtavõttudest saab teada, et on loobutud stiililoolisest ja autorikesksest vaatenurgast, kunstiliigitisest jaotusest, ning kui millelegi otsesõnaliselt üritatakse vastanduda, on see nõukogudeaegne kunstiajalugu¹ – nii struktuurilt, teemadevalikult kui ka hoiakult. Peamiselt on püütud järgida voluloolist printsiipi, andes vabaduse vaatenurkade paljususele ja heterogeensusele.² Iseenesest on selline lähtepunkt sümpaatne ning peaks võimaldama iga kirjutaja – neid on kokku 16 – tugevaima külje esiletõusu.

Kõige enam püütakse olla solidaarne uue kunsti ajaloo (lk 7), ja tõepoolest, paljud, eriti Mart Kalmu enda kirjutatud peatükid suhestuvad selgelt sotsiaalse ja majandusliku, samas aga eriti mitte ideoloogilise fooniga. Kõige selgema kriitilise „ülelugemise“ võtab ette Katrin Kivimaa kirjutatud peatükk „Kunstnik, naisesus ja „naiselik“

kunst”, kuid teisalt ei hakka see tööle ülevaadena, sest sajandialguse naised, nii vähe kui neid ka oli, on sellest välja jäänud.

Kriitiliselt mõjub ka Peeter Linnapi fotopaatükk, aga selle autoripositsiooni on raskemgi hoomata, või kui, siis asetub see pigem traditsioonilisse avangardimudelisse. Välja on nopitud markantselt iganenud seisukohti fotoasjanduse kohta ja osutatud, et mujal maailmas olid sedalaadi vaidlused ammu (ehk „täpselt sada aastat varem“) peetud, samas jääb kõrvale tõsiasi, et ka seal mujal eksisteeris suhteliselt tuhm ja foto kunstikriteeriumite suhtes ignorantne piltkunsti põhivool. See, et Eestis igal alal tippe polnud, ehk kas ja kuivõrd üldse mingi uue kunstimõttega suudeti kaasa minna, oli siinse kultuuri paratamatu asjade seis. (Võrdluseks võib ju meenutada Artur Adsoni, hilisema kinotsensori veelgi radikaalsemat seisukohta aastast 1924, et Eestis tuleks kinod kultuuri hüvanguks üldse kinni panna.³)

Valdav osa peatükke järgivad siiski üsna traditsioonilist kunstiajaloo uurimistraditsiooni ning ma ei arva küll, et see oleks millegi puuduolek. Kriitiline seisukohavõtt töötab paremini pigem üksikautori ja artikliformaadis kui kesktee kunstiloos, mida see raamat paratamatult on.

Ülesehitus

5. köite põhistruktuur on esmapilgul lihtne: neljale enam-vähem kronoloogilisele jaotusele järgneb apokriivana teemade plokk, mis mujale ei sobitunud, kuid mis ajaliselt katvuselt ometi paigutub pigem perioodi keskele ja teise poolde kui algusse. Suuremate jaostükkide ees on kaks ülevaatalikku raamistust loovat peatükki, mis toimivad sissejuhatusel laiendusena ja annavad

1 Eesti kunsti ajalugu. 1. köide, II. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani.

Peatoim I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1977.

2 Ehk tsiteerides: „siis on see raamat üleminekunähe, paratamatult heteroogeenne, kuid oma vaatenurkade erinevuste tõttu rikas ja põnev“ (lk 8).

3 A. A[dson], „Kriisid ja kriisid. – Päevaleht 18. X 1924, lk 5.

kätte raamatu ühe võtme: selles eralduvad üsna selgelt kaks teemat, pildikultuur ja ehituskultuur, mille vahele poetuvad nii viimase jaotuse disaini eripeatükid kui ka vahepealsed monumendi ja käsitöö osad. Kui „pildi-” ja „majapeatükid” on omavahel paratamatult seotud, siis nende kahe suure teema omavaheline dialoog jääb ebamäärasemaks, kui korduvad stiili- ja voolumõisted välja arvata.

Raamatu õige või ideaalne lugemine võiks tavaarusaama järgi käia nii, et alustame algusest ja lõpetame lõpuga. Teksti lineaarsusele on rajatud mitmesaja-aastased lessinglikud tõekspidamised. Kuigi nii vist keegi siiski raamatut ei loe (ikka tahaks ju teada, mis juhtub lõpus, või kusagilt üle libiseda), on see enamasti autori intentsioon. Lineaarset lugemismudelit vastustavad sõnaraamatud, leksikonid, teatmikud (ja mõistagi ka internet, mis vallandas enam kui kümne aasta eest optimistlikud mitte-lineaarsete lugemismudelite tõlgendused). Ajalugu, mis oma nimest lähtuvana peaks olema möödunud aja lugu, oleks seetõttu topeltki lineaarne: aja kulgemise tõttu ning selle aja looks tegemise tõttu. Tänapäeva ajalookirjutus on muidugi selle illusiooni kõrvale heitnud, kui see kunagi üldse maksev oligi, ning näeb eeliseid pigem narratiivide paljususes. Lineaarsuse eitamisega läheb vastne kunstiajalugu meelsasti kaasa. Sellest annab teada juba sissejuhatus ning püüdlik lugeja, kes proovib raamatu kaanest kaaneni läbi lugeda, takerdub peagi korduste, ette- ja tahapõigete virvarri. (Nii saab ta enne teada Eesti Kunstnikkude Ryhma lagunemisest kui rühmitusest endast, Vabadussõja monumentide lugu on jaotatud Amandus Adamsoni ja monumentide eripeatüki vahel, sajandi esimeste kümneendite kunst käiakse läbi vähemalt kolmel erineval viisil jne.) Seega tuleks raamatule läheneda peatükiti, ning tõepoolest, need

moodustavad omaette jutustusi, on üsnagi sidusad narratiivid oma alguse ja lõpu, peaja kõrvalliinide ning karakteritega.

Niisiis, kuigi lugejale on jäetud näiline vabadus ise oma lugemisviisi konstrueerida ning lugeda raamatut tükiti, on ta samas ka nende ennast kehtestavate narratiivide raamistuses kinni, sest nendest mingit alternatiivset kunstipilti (või lugu) kokku panna on küllaltki raske.

Kunstiajaloo lugemine

Edasi võibki küsida, millist lugejat raamat eeldab ja kellele see on suunatud. Ehkki sissejuhatus lugeja kohta midagi otsesõnu teada ei anna, võib välja pakkuda kolm huvigrupi: kunstiajaloolased, kunstiajalugu õppivad tudengid ning lõpuks laiem, erialase kogemuseta kunstiajaloo vastu huvi tundev lugejaskond. Iga rühma jaoks asub raamat tööle erinevalt, oma vooruste ja takistustega. Kõigepealt ei ole kuigi kasutajasõbralikud raamatu lõppu koondatud viited, eriti kui need sisaldavad ka selgitavaid märkusi. Teiseks võinuks kas tekstis või nimeregistris olla kirjas autorite eluaastad (nagu näiteks varem ilmunud teises köites). Üliõpilane, kes tahab seda raamatut õpikuks lugeda, jääb hätta lineaarse üldnarratiivi või selgesti hoomatava struktuuri puudumisega. Muud kunstihuvilised loodetavasti otsivadki eeskätt välja neid huvitavad teemad ja keskenduvad nendele.

Tundub, et sihtgrupina peetakse eeskätt silmas ikkagi kunstiajaloolasi, kelle jaoks mõned peatükid on liiga üldteada, samad peatükid võivad seevastu laiema lugejaskonnale tarvis olla hädavajalikud. Kindlasti aga leiab ka iga kunstiteadlane mitmeid tõepoolest värsked ja varem nii ülevaatlikus vormis avaldamata käsitlusi. Eriti tahaks esile tuua lõpuosa peatükid, mis on mõnevõrra eklektiliselt koondatud „kõrvalsammujate” nime alla: juba mainitud naistemaatikale

ja fotograafiale lisaks ülevaated vene kunstist ja vanausulistest ikoonimaalijatest (Mai Levin ja Mari-Liis Paaver), värsket infot pakkuv Ivar Saki kirjutis rahvuslikkuse ja kirja suhetest ning sellega resoneeriv Jüri Haini plakatipeatükk. Samas osas olev Mart Kalmu disainiülevaade püüab koos ettepoole paigutatud folklorismi käsitlusega (Elle Vunder) asendada varasemate kunstilugude tarbekunsti peatükke.

Raamatu põhiosas eristub tugeva ja selge liinina ehituskunst (Karin-Hallas Murula, Mart Kalm, Ants Hein ja Heiki Pärdi), mis toetub aastatepikkusele tõhusale uurimisevundamendile. Piltkunstidele pühendatud peatükkide omavaheline suhe on hüplikum, eriti sajandi alguse osas. Alates 1920. aastatest libiseb kõik kuidagi sujuvamalt ja vastastikku arvestavamalt paika. Ka need peatükid toetuvad varasemale põhjalikule uurimistöele, näitusepraktikale ja konverentsidele. Nii jõuab omamoodi täiusliku terviklikkuseni Tiina Abeli uusrealismi käsitlus, need on aluseks ka Mai Levini, Eha Komissarovi ja Reet Margi kirjutatud ülevaadetele. Samuti sai oma varasematele käsitlustele toetuda Ene Lamp. Johannes Saare vestelismate vahepalade stiil kätkeb ka hinnangut käsitletavale objektile, kuid on kindlasti tore, et monumentide teema oma nii leiab. Kui millestki puudust tunneb, on see kunstimõtte arengut, kriitikat ja ehk ka kunstiuurimist kokku võtten peatükk. Need teemad on pihustunud eri peatükkide vahele laiali ja mingitki tervikpilti seetõttu ei teki. Ent paradoksaalselt vabandas juba nõukogudeaegne kunstiajalugu, et eeskätt mahu tõttu „on käesolevast käsitlusest kõrvale jäänud mitmed kunsti ja kunstieluga seotud küsimused, mis nõuavad veel põhjalikumat uurimist, nagu 19. ja 20. sajandi eesti kunstikriitika, kunsti populariseerimise probleemid,

esteetilise mõtte areng ja kunstiajaloo historiograafia”.⁴

Vaatamata lugude paljususele on lugemisel tekkiv kogumulje ikkagi narratiivne. Selle loovad juba raamatu esiotsa kunstielu ülevaated, mis veel kord kinnistavad eesti kunsti „alguse” hästi sissetallatud raja koos selle positiivsete ja negatiivsete kangelastega. Klassitsistliku vormikaanoni kohaselt korreleerub hea kunst heade tegudega ja vastupidi.

Narratiivsus tähendab hargnemist ajas, aga samal ajal oleks olnud vägagi tänuväär ka mingi seisundi, n-ö visuaalkultuuri geograafia loomine: näiteks milline oli see keskkond, kus eesti kunst tekib, mis toimub Eestimaa eri paigus, Tallinnas, Tartus ja mujal,⁵ ning kõrvutavalt, milline oli pildikultuuri olukord lähikonnas, Peterburis ja Riias, millega vahetumalt kokku puututi. Eelmise, teise kõite voores oligi selge n-ö ruumistatud üleshitus linn-maa-kirik. Sellist printsipi polnud muidugi 20. sajandi puhul enam võimalik järgida. 5. köide käivitub sajandi alguse eesti kunstnike tegevusega ja moodustub ka omaladne geograafiline üldpilt õpikohtadest. Aga milline oli see avalik ja personaalne ruum, kust noored kunstnikud mujale suunduvad? Kui üldiselt on 5. köites visuaalkultuuri uuringud olnud abiks uute teemade märkamisel, siis samadele meetoditele toetudes saanuks luua ka teatud sünkroonilise seisundiülevaate.⁶ Võimalus üldse mingeid pilte, rääkimata siis originaalkunstiteoseid näha oli Eestis sajandi alguses ja eriti maakohtades ikkagi

4 Eesti kunsti ajalugu. 1. köide, I. Eesti kunst kõige varasemast ajast kuni 19. saj. keskpaigani.

Peatoim I. Solomõkova. Tallinn: Kunst, 1975, lk 8.

5 Tänuväär faktoloogiline eeltöö on selles osas teinud kas või Rein Loodus oma uurimustega.

6 Siiski leiab 5. kõite peatükkidest mitmeid väiksemaid ja kõnekaid sünkrooniaotlusi, kas või Vabbe-osas toodud erinevate õpikohtade kunstielu vaated.

ülimalt piiratud. Ajalehed ilmusid veel kuni 1920. aastateni tekstilisena, olid üksikuid pilte sisaldavad ajakirjad, õpikud, kodudes olid fotod. Suitsu paar aastat noorem tädi-poeg Gustav Mootse kirjutab oma mälestustes, kuidas enne reaalkooli õpilasena külastatud Vereštšagini rändnäitust Tartus (1901) oli tal sisuliselt ainus võimalus kunstiteost näha Võnnu kodukirik oma altarimaaliga.⁷ Just sel põhjusel võtsid verinoored nooreestlased (aga ka teised seltsid ja liikumised) peagu programmilisena juhtkirjadesse kunsti edendamise, kuid ka nooreestlased ei tegutsenud isoleeritult. Ruumilisemat sidusust võimaldavast baltisaksa kunstielust saab aimu mõnevõrra hiljem, eraldi peatükis. Ent samuti on selle fooniks ka veidi vanema põlvkonna hoogne kultuuriline ja majanduslik esiletõus Tartus, Tallinnas, kuid ka Peterburis. Teisisõnu, „Tartu renessanss” ja Postimehe ümber koondunud seltskond, Eesti Kirjanduse Selts, mis samuti programmilisena seadis sihiks kunstide edendamise (nt toetas EKS rahaliselt päris heldelt Hanno Kompuse tuntud 1916. aasta näituseülevaate kirjutamist) ning koos emakeelse hariduse loaga startinud haridusseltside liikumine. Neist kandvaim kultuurilises mõttes oli Tallinnas tegutsenud Eestimaa Rahvahariduse Selts, taas selgelt väljendatud sooviga kunste edendada. Just see lõi eelduse kohapealse kunstipubliku ja -institutsioonide tekkeks.

Samas on selles visuaalkultuurilises tühjuses, millest eesti kunst välja arenes, nähtud ka mitmeid eeliseid. Esmalt andis see peagu heroilises mõõdus võimaluse omas kaasajas elada kaasa kunsti nullpunktile. „Käik Eesti kunstniku atelier's – see kõlab nii võõralt ja usumatult, aga ometi

on see tõsi,” kirjutab Suits.⁸ Nii seda tõesti tajuti, räägitakse pidulikult „Teisest eesti kunsti näitusest” (esimene kandis nime „Iseäraline eesti kunsti näitus”), esimesest kunstikoolist, esimesest näitusekataloogist jne. Eestlase kultuurilist eneseteadvust kergitas teadmine, et meil on omad kunstnikud, omad näitused ja ka kunstnike „veiderdamised” modernismiga võetakse 20. sajandi alguskümnendil üpriski heatahtlikult vastu. Usutavasti ei saa enam kunagi ajakirjandus sellise tähelepanuga jälgima iga kunstinäitusel toimunud liigutust nagu 1909. aastal Tartus ja Tallinnas toimunud II eesti kunstinäituse aegu, mil lehtedes muutusid igapäevaseks teated näituse korraldamise käigust, saabuvatest kunstiteostest, selle päeva külastajate arvust, piletimüügituludest jmt.

Juba 1910 pakub Friedrich von Stryk huvitava mõttekäigu selle fenomeni selgituseks, mis on huvitanud eesti kunstiloolasi jätkuvalt: praktiliselt igasuguse kunstitradiitsioonita kultuurist pärit noored kunstnikud said siiski hämmastava kontakti kaasaegse kunstiga. Stryk leiab: „Et meie noored kunstnikud suuremalt osalt uute ja kõige uuemate kunstivoolude edustajateks on saanud, on väga loomulik: neid ei kõida mingisugune kunstiajalugu, mingisugused traditsioonid, mingisugused eelarvamised, nad ühinevad Europa kunsti kõige noorema generatsiooniga – sellest see Müncheni ja kõige noorema Pariisi kunsti tugev kude Eesti kunstis.”⁹ Kuid mitte ainult tema, aasta varem nendib üks eesti modernistliku kunstiloo musti lambaid Alfred Kivi: „Eesti kunstil minevikku ei ole. Aga tema päralt on t u l e v i k.”¹⁰

8 11. kiri, 6. aug 1904 (Gustav Suitsu kirjad Johannes Aavikule [I]. Koostanud ja kommenteerinud O. Jõgi. – Keel ja Kirjandus 1969, nr 9, lk 558).

9 F. von Stryk, Kolmas Eesti kunstinäitus. – Noor-Eesti Kirjanduse, kunsti ja teaduste ajakiri 2010, nr 4, lk 310.

10 A. Kivi, Kunstinäituse puhul. – Päevaleht 11. IX 1909.

7 G. Mootse, Mälestusi II osa. Tartu (1897–1903). – Eesti Kirjandusmuuseum, EKLA, f 264, m 5:1, l 51.

Edasi võib ikkagi arutada eriti kõite esimeses osas domineeriva voolu- ja kohati ka stiilipõhise vaatenurga otstarbekuse üle. Sissejuhatuse järgi on selle sihiks olnud siduda „eesti kunsti rahvusvahelise modernismi arengu kontekstiga” ning et „...voolu järgimine polnud selle kunsti sünnimootor, vaid pigem kunstiteadlaste tagantjärele loodud konstruktsioon [...] hoiduvad siinsed tekstid rohkem või vähem voolude vaatlemisest hermeetiliste vormistruktuuridena, selle asemel püütakse võtta sellest vaatlusviisist kõik, mis sealt võtta on, kontekstualiseerides esteetilistel alustel loodu sotsiaalselt, kultuuriliselt ja poliitiliselt” (lk 8–9). Paraku on need käsitlused ikkagi päris palju kinni kunstniku isikutes ning hargnevad juba mainitud vaevalises kordusterohkuses. Teiseks näivad selle tulemusena mõned voolud omandavat mõõdutundetult suure osakaalu – näiteks juugend. Paradoksina jõuavad ka paljud autorid neis peatükkides pigem järeltulejate erinevate voolude eri aspektide sulandumises, selles, et puuduvad isegi puhtakujulised ühte voolu esindavad teosed, saati siis selle voolu ideoloogiline järgimine, et üldjuhul on tegemist pigem hübriidse kui selgelt liigenduva kunstinähtusega. Siit võibki edasi küsida, kas teostatud lahtilõiked end õigustavad ning kas vooluloolise, isikukeskse, žanripõhise ja kunstiliigitise jaotuse kõrvale võinuks leida ka mõne teistsuguse lähenemise sellele fenomenile, mida me peame 20. sajandi esimeste kümnendite eesti kunsti kehandiks. Lähenemise, mille puhul jääks alles tervik kogu oma hübriidsuse, stiilituse, laenulise, milles tõuseks esile kunstiproduktioon oma paratamatus paljutahulisuses. Et ka selline meetod on võimalik, näitab päris hästi Ado Vabbe peatükk. Olles küll kunstnikukeskne, pakub see aga ühe lähtekoha, kuidas samalaadset erinevate voolude paratamatut segu, pealiskaudset laenulisust ja

omalaadse uue fenomeni tekkimist vaadelda ka mitte autoreid, vaid laiemaid kunstipraktikaid pidi.

Raamat on praeguse aja toimetamiskultuuri vabalanguse kontekstis päris hästi välja tulnud. Nime- ja otseseid faktivõtte on tõesti napilt, esimesedki rõhuvas osas eesnimedes, näiteks Georg Eduard Luiga (lk 250), Velimir Hlebnikov ja Aleksei Krutšonõhh (lk 231), Matthias Johann Eisen (lk 144), ning antud kontekstis tundub tõenäosem siiski Max Weber (lk 208). Vene futuristide rühmituse Gileja (Гилея, lk 231) kreeka vaste oli ilmselt Herodotose kirjeldatud Hylaea Sküütias – metsane maa. Siiski võinuks leida trükkimineku eel ühe lisanädala teise järgu ühtlustamisteks – suur- ja väiketähed samades nimetustes, viited ühele-samale kirjandusallikale ja õppeasutuste nimed (nt „Uue kunsti raamat” kolmel eri moel; lk 526–550 vaheldumisi „Päevaleht” ja „Eesti Päevaleht”; kord Eesti Kunstnikkude Rühm, siis jälle Ryhm). Ega ka sellest häda poleks, kui kõiki neid erinevaid kunsttöötuskoole, kunstide ja kunstiakadeemiaid poleks kirjutatud suurte algustähtedega, või kui alguses oleks antud täpne venekeelne vaste vähemalt eesti kunsti jaoks nii olulistele õppeasutustele nagu Stieglitzi kool (Центральное училище технического рисования барона А. Л. Штигица) ja kuidagi eriti õnnetult pidevalt erineval kujul teksti lipsanud Peterburi kunstide akadeemia (Высшее художественное училище при Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге). Päris selgeks ei saanud ka lugemist lõpetades, kas sooviti kasutada punktiga või punktita lühendeid. Algajale infohankijale võib raamatu lõpus toodud lühendispikeerit kasutades jääda mõistmata, et KM KO ja EKM EKLA viitavad tegelikult ühele ja samale arhiivile.

Lõpetuseks

Võrreldes nõukogude ajaga on 20. sajandi esimene pool olnud viimasel kümnendil natuke õnnetus seisus. Ei ole raske märgata välisele pilgule ehk üllatavatki fakti, et nooremaid uurijaid köidab kas siis päris vana või hoopis uus, Teise maailmasõja järgne kunst. Kinnituseks tasub sirvida kas või siinse ajakirja sisukordi, vaadata erinevates kõrgkoolides kaitstud bakalaureuse- ja magistritöö teemasid. Sajandi alguse ja sõdadevahelise aja kohta leiab uusi vaatenurki pakkuvaid uurimusi napilt. Mis on selle otsene põhjus, on raske öelda. Poollinnalegendina on talletunud arusaam, et tegemist on läbiuuritud perioodiga. Samas eriti kunstimuuseumid kurdavad, kuidas see periood kedagi ei huvita ja pole juurde kasvamas uut uurijapõlvkonda. Kindlasti oli 20. sajandi esimene pool magus teema nõukogude ajal tegutsenud kunstiuurijatele – sellel oli keelatu piiril laveerimise aura (meie oma ja ainus avangard), alates stalinismijärgsest klassikapärandi „taaspruuki” võtmisest keskendusid sellele eesti parimad jõud, sest just nõukogude periood polnud popp, vaid oli ideoloogilise miinusemärgiga. Ilmusid ju tõesti kopsakad monograafiad ja tehti ära mõõtmatu tähtsusega arhiivitöö, sealhulgas Venemaa arhiivides. Tunnuslikuna on ka nüüdse kõite autorid suurelt jaolt küpsed, kirjutasid oma peatükid varemuuritud materjali põhjalt, talletasid peatükkidesse oma kuraatoritöö kogemused. See on selle raamatu tugevus ja võib-olla ka nõrkus, nagu juba eespool arutletud. Kuid ehk saab just 5. köide tõukeks uuele huvile selle perioodi kunsti, kunstimõtte, arhitektuuri, kogu visuaalkultuuri uurimisele – sest nüüd on, millele toetuda, ja ühtlasi on, millele kriitiliselt läheneda, ümber hinnata, vastu vaielda.